CONCERTS D'HARCOURT

APERÇU ANALYTIQUE

DE LA

Troisième Symphonie

DE

BEETHOVEN

PAR

Eugène d'HARCOURT

Prix : UN franc

Tous droits de reproduction et de traduction réservés

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

MT
130
.B43
H27x
1898
vol 3

11/86

CONCERTS D'HARCOURT

APERÇU ANALYTIQUE

DE LA

Troisième Symphonie

DE

BEETHOVEN

PAR

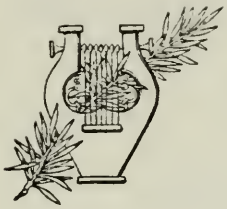
Eugène d'HARCOURT

Prix : UN franc

Tous droits de reproduction et de traduction réservés

M.921

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



CONCERTS D'HARCOURT

APERÇU ANALYTIQUE

DE LA

Troisième Symphonie

DE

BEETHOVEN

PAR

Eugène d'HARCOURT

Prix : UN franc

Tous droits de reproduction et de traduction réservés

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/concertsdharcour03harc

Les aperçus analytiques, dont voici un premier essai, ne sont, dans ma pensée, que le guide Joanne ou Bœdecker des cinq premières symphonies de Beethoven. Je désire simplement diriger l'auditeur à travers le dédale des transformations de l' « idée » unique, qui sert de base à chacune des parties de ces admirables chefs-d'œuvre.

Un travail d'analyse du genre de celui-ci n'a point encore été tenté, je crois. Aussi le vocabulaire manque-t-il. Celui qui va être employé est très barbare : je le reconnais et m'en excuse.

Ces aperçus ne sont d'ailleurs que l'ébauche d'une analyse complète en préparation.

Janvier 1898

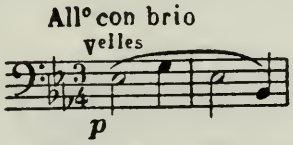
Troisième Symphonie de Beethoven

dite « héroïque » (1)

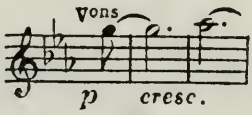
Premier morceau :

Allegro con brio, à trois temps, en *mi b*.

L' « idée » est double :



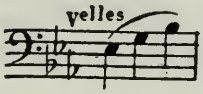
puis



I. Le morceau débute par deux accords d'appel. Pourquoi deux et non pas un seul ? Simplement pour que le thème débute sur une mesure *frappée*, et non pas *en levant*.

Le thème exposé par le quatuor est la continuation naturelle de l' « idée ».

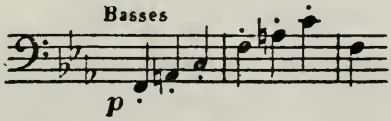
Sa troisième mesure



joue un rôle très important dans tout le morceau.

Le thème, qui est de douze mesures, se recommence en se modifiant par imitations de sa troisième mesure, et s'arrête à la pédale de dominante. Aussitôt, mouvement contraire, syncopes, resserrement et enfin *conduit* en gammes « opposées » à sa reprise, cette fois dans le **ff** : dès la quatrième mesure, direction vers la dominante du ton de la dominante.

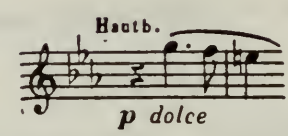
II. Episode en *si b* dont l'élément connu est le contresujet des basses, dérivé de la troisième mesure du thème.



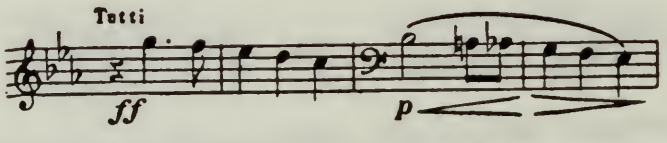
---

(1) Il ne m'appartient pas de discuter ici le qualificatif d' « héroïque » qui désigne communément cette symphonie. Ce serait outrepasser le cadre de ces aperçus. Je me permets simplement de poser une question : L'épithète d' « héroïque » peut-elle s'appliquer à une symphonie ? Pour ma part, je pense que non. Par contre, je m'explique très bien une symphonie « pastorale » ; il est vrai qu'il ne s'agit plus alors d'art musical *pur*.

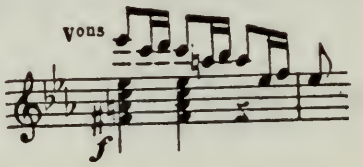
L'élément nouveau est un dessin qui anticipe sur le contresujet :



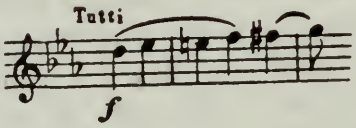
Cet élément nouveau devient sujet d'imitation mélodique, rythmique, et expressive, puis semble vouloir conclure brutalement, et au lieu de cela se continue immédiatement en **p** lié et expressif,



qui se développe par *diminution,* puis par mouvement direct et contraire, enfin par *variation* et appui rythmique sur le deuxième temps.

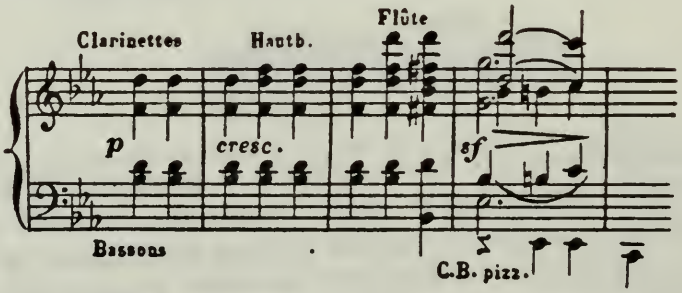


Ce deuxième temps sert de point de depart a une formule de cadence, découlant de l'épisode par « remontée »



et introduisant le second thème.

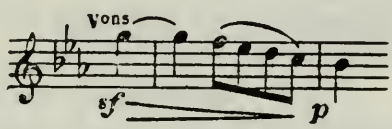
III. Le ton de *si b* étant déjà fortement établi, le second thème sera court.



Un second membre de phrase, de même nature, répond à celui-ci et c'est tout.

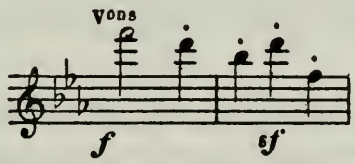
Remarquez que ce second thème est plutôt harmonique et rythmique que mélodique ; sa parenté avec le premier est celle-ci : Examinez les trois premières mesures du premier thème, et vous verrez que les deux notes saillantes sont le *sol* (première mesure), et le *si b* (troisième mesure), c'est-à-dire la médiante et la dominante. Nous retrouvons ici l'entrée de la clarinette sur la médiante et de hautbois sur la dominante. D'autre part la quatrième mesure de ce second thème nous donne, par mouvement contraire, la deuxième partie de l' « idée ».

La fin du deuxième membre de phrase :



nous rappelle d'ailleurs la troisième mesure du premier thème par mouvement contraire et *remplissage*. Quant au rythme de ce second thème, l'appui sur le deuxième temps (pressenti à II) en est la caractéristique, par opposition à l'appui du premier thème sur le premier temps. — Modulation par la tête du second thème vers *ré b*, puis vers *fa* mineur ; retour en *si b* par une cadence évitée et enchainement par *diminution* à l'épisode suivant.

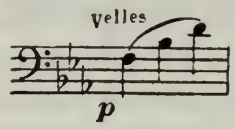
IV. Episode final sur la tonalité de *si b*, rappelant les trois premières mesures du premier thème par mouvement rétrograde :



Le **sf** du deuxième temps forme la parenté avec le second thème.

Cet épisode se continue par imitations des bois, puis se transforme par appogiaturements, et devient progression ascendante aboutissant à la dominante du relatif mineur. — Rappel, en modulations voisines, et par interruptions, des deuxièmes temps de III. — Syncopes rythmiques équilibrant les interruptions précédentes, et semblant comme des inter-

jections (1) destinées à préparer la mise en évidence de la troisième mesure du premier thème, que sa position de quarte et sixte va rendre encore plus expressive :

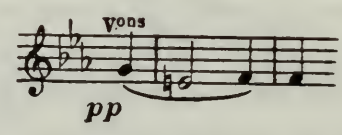


Réponses par les violons et les bois avec appogiatures, et continuation pour arriver à une explosion **ff** qui couronne toute cette première partie. — Rappel des deuxièmes temps du second théme, resserrement, puis **p** *subito* — Evocation de l' « idée » dans les régions hautes, et retour vers *mi b*.

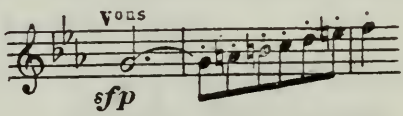
Etant donné le développement de cette première partie, je suis d'avis de n'en point faire la reprise.

2me partie

V. Un conduit contenant une anticipation expressive :



s'enchaîne avec l' « évocation » précédente et nous mêne en *ut* majeur, d'abord par dialogue des violons avec le hautbois doublé du basson, puis par syncopes remplaçant l'anticipation.—Reproduction de II en *ut*, mais avec contresujet modifié : la première octave y est ici remplacée par une tenue et la seconde *remplie* par des croches ;

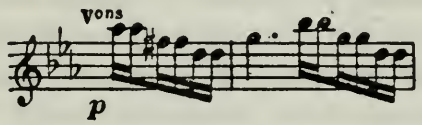


le contresujet ainsi modifié est d'abord exposé par les pre-

(1) Les chefs d'orchestre ont l'habitude, pendant ces syncopes, de battre la mesure a trois temps, comme si de rien n'était. C'est d'abord un contre-sens musical, attendu que certains de ces accords se trouvent sur des premiers temps, ce qui est contraire à la nature de la syncope. Ensuite il est vraiment grotesque de *voir* donner des indications en bas, en haut et à droite, pendant que l'orchestre s'obstine à plaquer *ff* le même accord dans le même rythme. La seule façon logique de conduire ce passage, et de le rendre intelligible, est d'indiquer six temps frappés d'un rythme *brisé*.

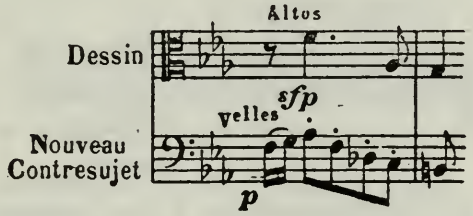
miers violons qui s'enchainent avec le dessin, puis par les bois qui s'imitent serré, enfin par les basses qui s'enchaînent avec le rappel du premier théme en *ut* mineur.

Nouveaux rappels du premier thème *crescendo* en *ut* dièse mineur (par enharmonie), et en *ré* mineur. Dans cette dernière tonalité, contresujet formé par la « variation » du II qui devient par élagage :



et sert de conduite au ton de *sol* mineur, où nous avons une nouvelle audition du premier théme **ff**, puis au ton de *la b* où nous avons une nouvelle reproduction de II **p**, avec contresujet modifié comme plus haut.

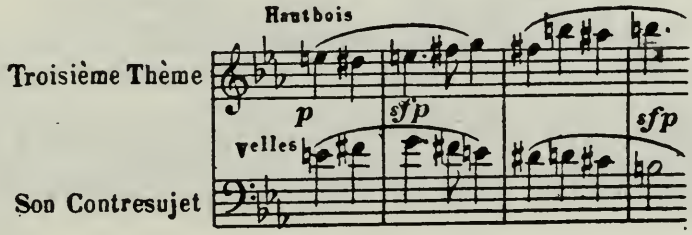
Bientôt un nouveau contresujet est introduit en *fa* mineur par les basses :



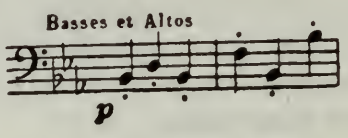
l'épisode se transforme en entrées de « canon » et arrive peu à peu à la plus grande violence, le rythme seul du dessin de II subsiste, alternant avec des syncopes rappelant celles de I. Beethoven nous conduit vers les tonalités diézées et insiste avec véhémence sur l'accord de septième majeure *fa*, *la*, *do*, *mi*, comme pour nous persuader (avec raison) que cet accord appartient au ton de *mi mineur*.

Quelques mesures d'accalmie nous mènent à :

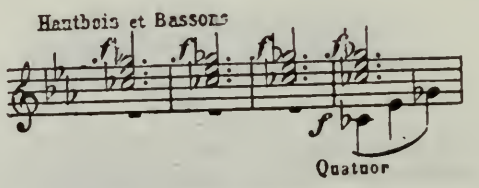
VI. Sorte de troisième thème, hors d'œuvre coùrt avec contre-sujet, en *mi* mineur.



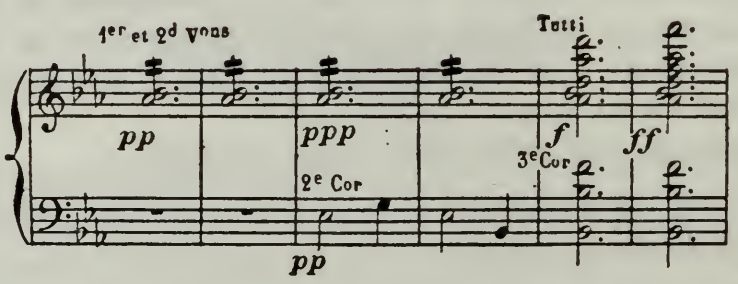
Ce nouveau thème est dérivé du dessin de la tête du premier thème avec broderie et note de passage, et du rythme initial du second thème. L'élément nouveau en est la noire pointée du premier temps (1). Après avoir encore fait entendre ce hors d'œuvre en *la* mineur, Beethoven se hâte de revenir au premier thème en *ut* majeur, puis en *ut* mineur et enfin en *mi b* majeur. — Répétition du hors d'œuvre en *mi b* mineur modulant en *sol b* majeur et audition du premier thème sous forme de « canon » sur la pédale virtuelle de la dominante du ton du morceau, avec digression en *ré b* et terminaison en *ut b*. Remarquez que le *continuo* des basses, qui souligne cette pédale, dérive lui-même du premier thème :



La rentrée au Da capo se fait par « accalmie » évoquant, en rythme *posé*, les interjections de IV :



sous l'audition « complémentaire » en mesure faible de la troisième mesure du thème. Ce double motif se resserre et fait place peu à peu à une double pédale supérieure de seconde :



L'entrée du second cor, par le thème et vers le thème, est une des audaces les plus miraculeusement logiques de

(1) Il importe qu'on entende ce troisième thème plus que son contre-sujet de violoncelle, qui, dans la plupart des orchestres, absorbe toute la sonorité.

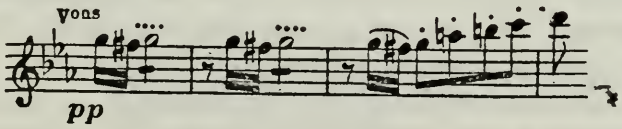
Beethoven. Voici comment on peut l'expliquer : Nous nous trouvons ici en présence d'une double appogiature supérieure brisée (*mi b-sol* pour *ré-fa*). La tonique (comme la dominante d'ailleurs) étant toujours très libre de ses mouvements, le *mi b* au lieu de se résoudre sur le *ré*, se résout sur le *si b*, se conformant d'ailleurs à l'obligation du mouvement descendant. Quand à la médiante, ici le *sol*, il n'en est pas de même : Aussi Beethoven fait-il entendre la note réelle (le *fa*) une mesure plus loin par le troisième cor. Il est vrai que ce *fa* est une octave plus haut, mais il faut tenir compte du **f** succédant au **ppp**. Les deux mesures **f** nous remettent dans l'ordre normal.

3me partie ou DA CAPO

VII. Comme I, sans les appels, bien entendu, mais avec d'importantes modifications. Grâce à l'équivoque de l'accord de septième diminuée, modulation en *fa* dès la septième mesure, et audition du thème dans ce ton par le cor. — Passage en *ré b* par la double altération de l'accord de *fa* et audition du thème par la flûte dans ce ton — Retour enfin en *mi b* et audition **f** du thème sur la pédale de tonique.

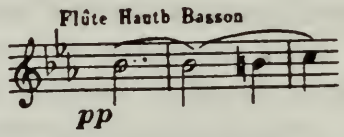
VIII et **IX**. Comme II, et III mais en *mi b*.

X. Entièrement comme IV, mais avec développement de l'évocation finale, d'abord par imitations des bois, puis par répétitions descendantes avec gradation de sonorité Il y a là une succession virtuelle stupéfiante de trois quintes (*mi b-si b*, *ré b-la b*, *do-sol*) mettant en apparence, sans aucune liaison, trois tonalités en contact, mais pivotant réellement autour du ton de *fa* mineur. C'est encore merveilleusement logique et d'un effet colossal. Après le **ff** sur le ton d'*ut*, subito *p*, et audition du premier thème avec un nouveau contresujet aérien des premiers violons.

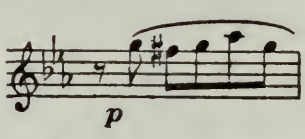


C'est ici que commence véritablement la péroraison du morceau. Le contresujet se continue seul, puis sur une imitation rythmique des seconds violons, et se dirige vers *fa* mineur.

XI. Audition du troisième thème (VI) en *fa* mineur, puis en *mi b* mineur. — Suite de cadences évitées sous imitations entre les violons du contresujet ci-dessus (X). — Rappel du premier thème en *continuo* de basse sur pédale, déjà entendu vers la fin du VI, mais cette fois sous un dessin expressif des bois tiré de la deuxième partie de l' « idée » :

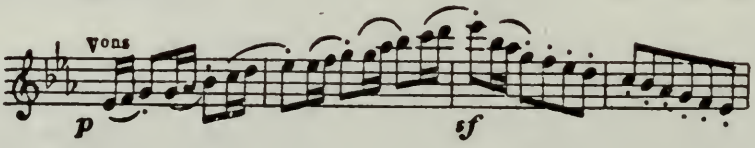


L'épisode se termine toujours sur le *continuo* des basses par un dessin mélodique qui est une variation de cette deuxième partie de l' « idée » :



et qui « étendu » nous mène à la strette de la péroraison, si je puis m'exprimer ainsi.

XII. Audition finale du premier thème sous contresujet dérivé de celui de X :



A partir d'ici, nous restons toujours en *mi b majeur*.

Dans une gradation de sonorité, le thème passe du cor aux violons, puis aux basses, et enfin aux trompettes, pendant que le contresujet passe des premiers aux seconds violons. puis aux bois, et enfin aux basses.(1)—Rappel des deuxièmes temps pressentis à II, puis, de la « continuation » **p** du milieu de II, et enfin des syncopes de I.

Ce premier morceau paraît être de proportions quelque peu exagérées : il recommence bien souvent, c'est certain, mais c'est toujours tellement beau !

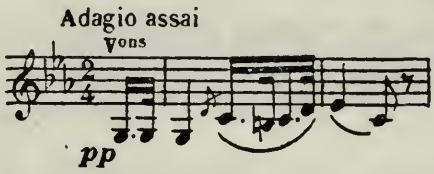
---

(1) Pourquoi les trompettes abandonnent-elles le thème au moment d'attaquer le *si b* aigu ? Je ne puis me l'expliquer qu'en supposant que les trompettistes dont Beethoven disposait n'étaient point capables de donner cette note. J'ai rétabli ce victorieux couronnement.

Deuxième morceau :
dit « Marche Funèbre »

Adagio assai à deux temps en *ut* mineur

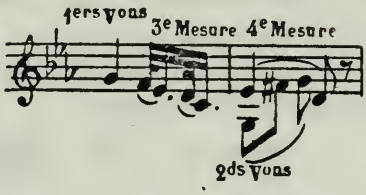
L'idée est :



A elle seule elle constitue un chef-d'œuvre.

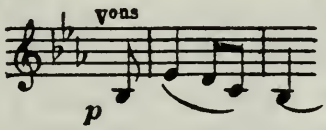
1re partie

I. Le thème est le développement logique de l'« idée » : remarquez à la troisième mesure le déplacement caractéristique du point, et à la quatrième mesure, l'occupation de la seconde moitié du premier temps, par un *fa dièse* des seconds violons, qui sera très employé, dans le cours du morceau, en syncope d'appogiature inférieure.

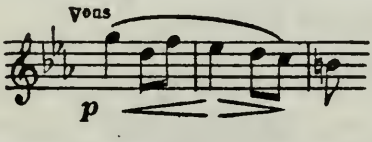


Répétition du thème par le hautbois, et conclusion en *mi b.*

II. Episode tiré du rythme « simplifié » de l' « idée ». Son dessin d'ailleurs, nous fournit l'intervalle de quarte, qui est la base de l'épisode actuel, tantôt à découvert; tantôt « rempli ».

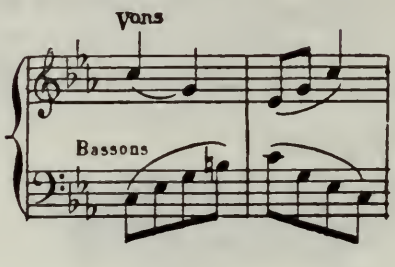


Développement par progression ascendante aboutissant à :

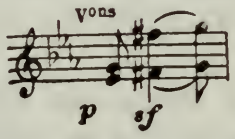


qui modifié aux basses *(tasto solo)*, nous conduit à la reprise du thème à la sous-dominante ; dès sa troisième mesure, retour en *ut mineur.*

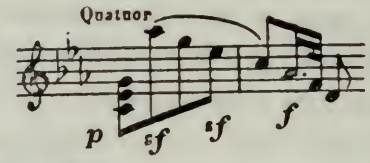
Répétition de tout l'épisode par le hautbois. — Sorte de coda, rappelant l'« idée » simplifiée par mouvement « opposé », et en position de sixte aux violons.



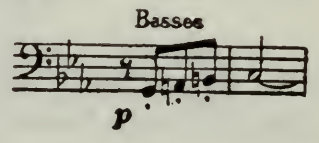
L'épisode se termine par l'audition de la syncope de *fa dièse*, annoncée déjà à I :



Cette appogiature inférieure transformée en supérieure, nous donne la conclusion en unisson.

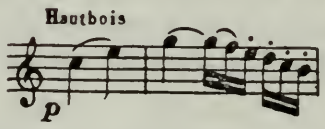


Un « conduit » des basses, dont les notes de passage semblent « niveler » les appogiatures précédentes :



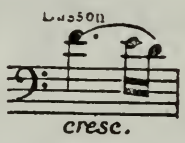
nous mène au :

III. Second thème en *ut* majeur :



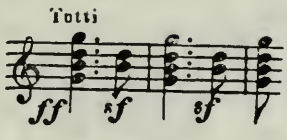
sous l'imitation canonique du « conduit » des basses et une batterie de triolets de doubles croches par les violons. Ce second thème n'est au fond que la position, d'« accord parfait », de la « silhouette » du premier thème qui, lui, est à la position de « quarte et sixte ».

La sixième mesure :

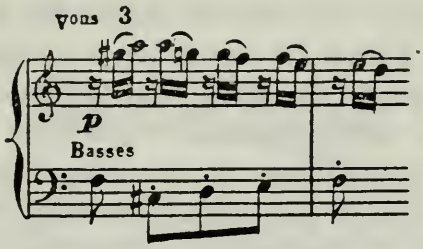


nous donne un rythme sur la partie faible du deuxième temps,

et Beethoven insistera sur ce rythme, dès que son second thème aura modulé à la dominante, pour ménager sa rentrée en *ut :*



Rentrée aux violons du second thème, qui se modifie de suite et se dirige vers le ton de *fa*, puis se varie en triolets sur le « conduit » des basses,



effleure les tons de *ré* mineur, puis de *sol* majeur et se recommence précédé du « conduit » légèrement modifié des basses de II, pour conclure cette fois à la tonique. — Rythme d' « insistance », comme plus haut, mais cette fois en *ut majeur* suivi d'une « transition » en unisson rappelant la conclusion de II, et nous ramenant au premier thème.

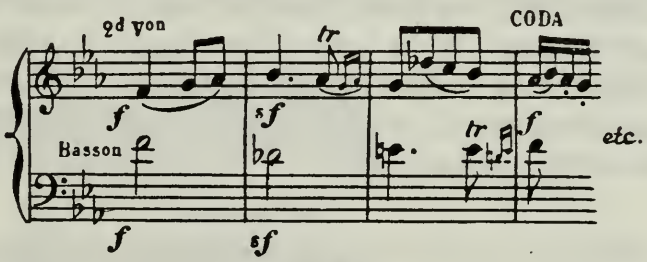
IIme partie

IV. Audition du premier thème se terminant, cette fois, au ton de la sous dominante.

V. Exposition de fugue en *fa mineur :*

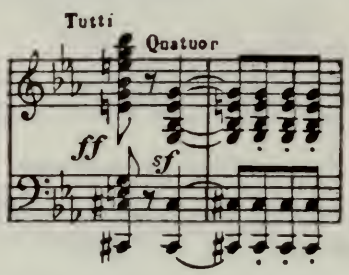
Sujet :

Contre-sujet :

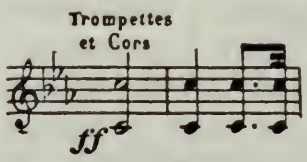


Ce sujet est de même « gabarit » que le premier thème : il est facile d'y retrouver la position de « quarte et sixte ». Quant au contre-sujet si expressif, c'est l'élément absolument nouveau ; on se demande ce qu'il faut le plus admirer, du sujet ou du contre-sujet. — Modulation aux tons voisins, et pédale à la dominante de *sol mineur*. — Conclusion en *sol mineur*

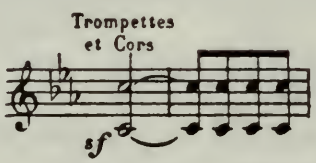
par une accentuation du second temps destinée à faire pressentir la rentrée (au second temps) du premier thème.



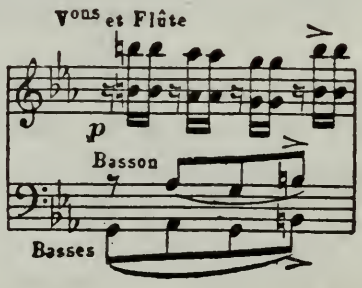
VI. Enchaînement du premier thème en *sol mineur*, aboutissant sur un *la b* « blanche » neuvième mineure virtuelle, **pp**. Ce *la b*, repris **ff** par les basses, est traité cette fois en tonique continuée par un rythme de triolets de doubles croches, rappelant l'accompagnement du deuxième thème (III). Sur ces triolets se fait entendre un appel des trompettes et cors, reproduisant la blanche précédente à la mesure forte et le rythme un peu simplifié du début du premier thème à la mesure faible :



qui devient par *équivalence :*



Les triolets des basses passent deux fois par « fragmentation » aux violons, qui, dès que la tonalité d'*ut mineur* est pressentie, les continuent en une « accalmie » syncopée par amputation de la première double-croche de chaque demi-temps. Les basses attaquent bientôt un *continuo* de croches, qui n'est que la remise d'aplomb des syncopes procédentes et se continue sous elles.

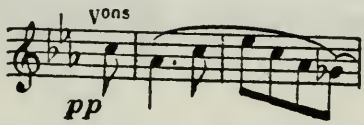


3me partie

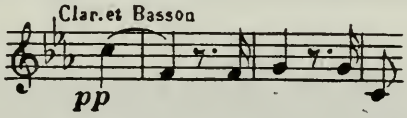
VII. Sur ce double *continuo*, reprise du premier thème comme I, mais sans répétition. Beethoven a ajouté en outre un rythme de marche par les cors et bassons, d'où sans doute le nom de « marche funèbre ».

VIII. Comme II, mais un peu plus touffu et se terminant brusquement sur cadence rompue.

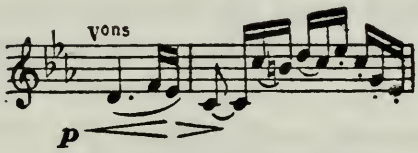
IX. Nouvel épisode très court au relatif de la sous-dominante, et passant de suite en *ré b*.



C'est comme une lueur d'espérance au milieu des ténèbres environnantes ! Ce dessin dérive d'ailleurs du second thème et se continue en syncopes. Par dessus ces syncopes, deux tenues expressives, l'une de hautbois à la dominante, l'autre de clarinette à la sous-dominante, cette dernière moins longue et se résolvant sur la médiante. Puis, toujours sur les syncopes, formule de cadence finale au ton du morceau par la clarinette et le basson en octave :



X. Rappel du milieu de II, effleurant ici le ton de *fa* mineur et se terminant par un ritardando mesuré ; la descente naturelle des violons *sol, fa, mi b*, mesure par mesure, se varie sur le *ré* :



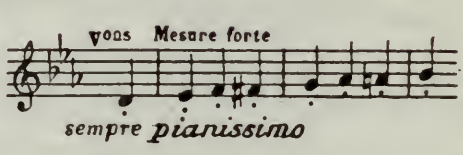
Insistance et allongement de cette variation sous la syncope d'appogiature annoncée à I, et ici supérieure par le hautbois et la clarinette. — « Idée » à nu, d'abord avec un curieux effet de fragmentation entre les premiers violons et les basses, puis, variée et entrecoupée de silences de plus en plus grands. — Syncope des bois pour finir, mais sans appogiature.

Troisième morceau :

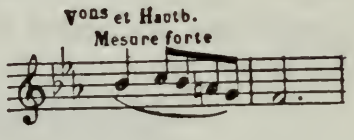
Scherzo : *Allegro vivace*, en *mi b* à trois temps

L' « idée » est double :

d'abord



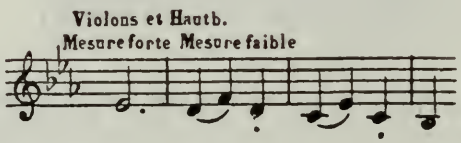
puis modulant en *si b*



Ire partie

I. Le thème peut se décomposer en deux parties, la première montante, la seconde descendante, suivant en cela les deux parties de l' « idée ».

Il débute par un trille mesuré qui semble être le tremplin d'où il va s'élancer. Le rythme di *due battute* est ici de a plus haute importance, sinon la deuxième partie du thème se comprend absolument à faux, ce qui est d'ailleurs le cas ordinaire.



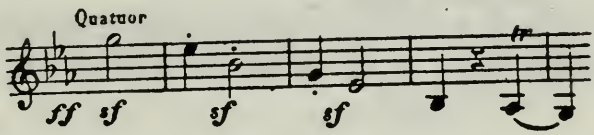
Répétition du thème.

II. Progression modulante par le trille mesuré en *ré b*, *mi b* et *fa*. Audition en *fa* de la deuxième partie du thème par la flûte doublant les violons.— Développement de la fin du thème par imitations progressives, et appui sur la dominante de *sol* mineur. — Direction par simple changement de dominante vers la :

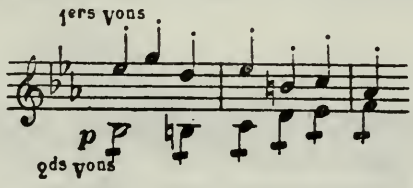
III. Reprise du thème. Jusqu'à présent la nuance constante a été *sempre pianissimo et staccato*. Nous avons maintenant un **ff** sur la reprise canonique de la deuxième partie du thème, cette fois en *mi b*. — Effleurement du ton de *la b* et conclusion en *mi b*.

IV. Episode formé par la « silhouette » de la deuxième

partie du thème à la position de « premier renversement », au lieu de la position d' « accord parfait ».

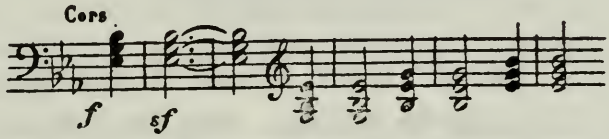


L' « idée » répond par « allongement ». Répétition de la « silhouette », La réponse est faite cette seconde fois, par les trilles mesurés du début, qui se transforment bientot en une succession d'appogiatures inférieures, sous un contre sujet de seconds violons rappelant la première partie de l' « idée ».



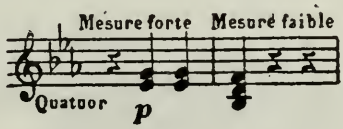
Renversement de ce motif d'appogiatures et conclusion par « extension ».

Trio (deuxième partie)



V. On reconnait facilement la « silhouette » de la première partie du thème.

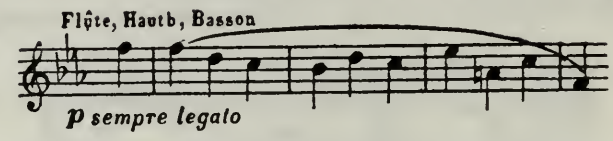
Le thème du trio se continue en « variation » par brisures d'accords. Remarquez des petites répliques de quatuor appuyant la mesure faible:



Répétition complète : pour finir, les répliques du quatuor terminent avec les cors sur la mesure forte.

VI. Episode en *la b* : dessin au quatuor dérivé de la « variation » précédente, et passant de suite en *fa* mineur avec

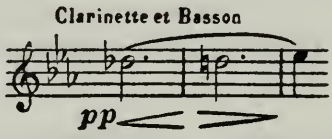
contre-sujet des bois. Ceux-ci, combinant leur contresujet



avec le dessin du quatuor, puis imités par le quatuor en dialogue, nous ramènent par un unisson de vingt mesures au thème des cors qui s'arrête, cette fois, sur une syncope d'harmonie deux fois imitée, en mouvement contraire, par le quatuor. A la troisième syncope, cadence parfaite en *mi b* et, reprise de l'épisode.— La deuxième fois en manchement en harmonique de la troisième syncope au trille mesuré du début du morceau.

DA CAPO (troisième partie)

Le DA CAPO se termine par une *coda* dont le trille mesuré fait encore les frais. Il est « annoncé » par une appogiature inférieure de « sensible » très caractéristique :



J'ai toujours pensé, étant donné l'importance de nos orchestre symphoniques actuels, que les parties de cors gagnaient a être doublées dans ce morceau. Le trio si ardu y gagne beaucoup en sécurité.

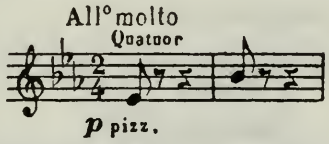
Quatrième morceau

Finale : *Allegro molto*, en *mi b*, à deux temps

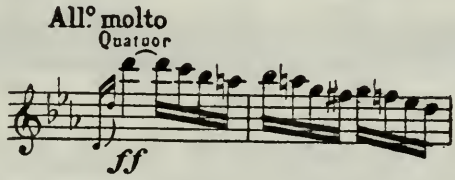
Nous nous trouvons ici en face de l'un des plus grands chef-d'œuvre de l'art musical qui existent.

La coupe de ce finale se rapproche de celle du rondo.

L' « idée » est :



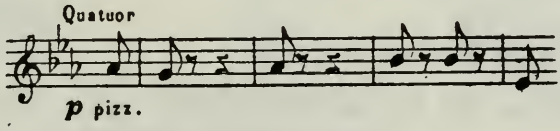
I. Introduction tempétueuse de onze mesures, se terminant par un point d'orgue.



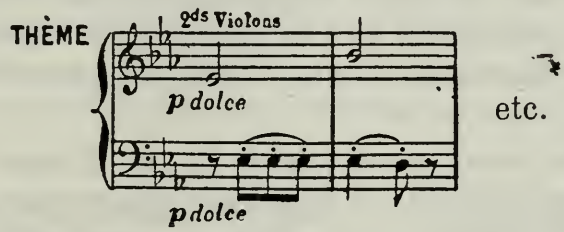
Son dessin dérive de l' « idée », — par mouvement contraire et remplissage de l'intervalle de quinte avec échelon sur la tierce.

Remarquez que l'introduction qui aboutit à la dominante de *mi b* commence en *sol* mineur, tout simplement, parceque le morceau précédent étant déjà en *mi b*, Beethoven craint de fatiguer l'auditeur, et préfère aiguiser son attention par un début simulé.

II. Thême continuant l' « idée » par demandes et réponses, se répétant avec « écho » des bois, et se terminant par une spirituelle Coda précédée d'appels **ff** du *tutti*.

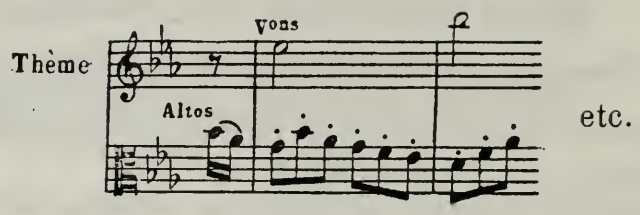


III. Premier contre-sujet :



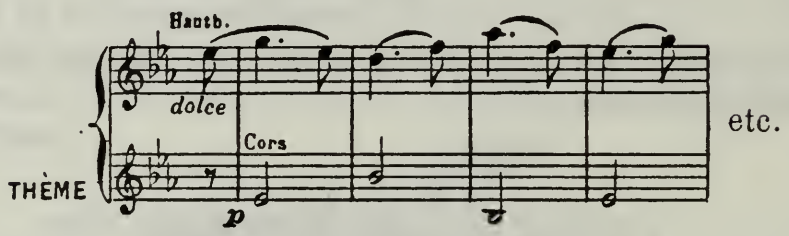
Reprise par fragments.

IV. Deuxième contresujet :



Reprise par fragments.

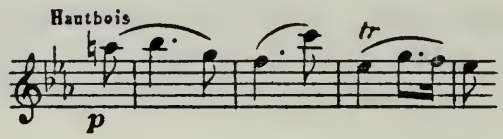
V. Troisième contresujet, le plus important :



On pourrait, vu son importance et son développement, le prendre pour le véritable thème du morceau, mais étant donné sa parenté avec les deux contresujets précédents, ce serait une erreur.

Ce troisième contresujet est énoncé sur un « continuo » des premiers violons en doubles croches.

Reprise : le contresujet passe aux violons et altos, le thème aux trompettes, et le « continuo » aux basses. Terminaison par une « Coda » dont celle du thème semble être la base :



et qui est répétée par les violons.

Un « conduit », qui est dérivé de cette coda, nous mène au :

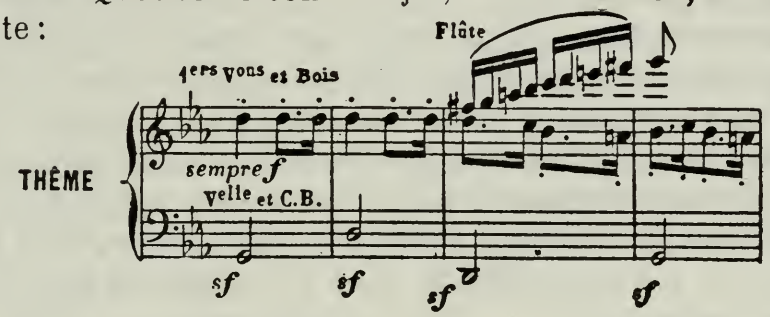
VI. Thème en *ut* mineur avec le premier contresujet. Nous trouvons ici une « exposition », puis une « strette » de fugue, se terminant sur un accord de septième diminuée, grâce à l'équivoque duquel Beethoven passe enharmoniquement au :

VII. Troisième contresujet en *si* mineur modulant de suite en *ré* majeur. Ce troisième contresujet, confié ici aux violons, est répété par la flûte en « variation rythmique »,

avec « continuo » de doubles croches aux premiers violons, rappelant celui du V.

Le « continuo » passe à la flûte et y devient un audacieux hors-d'œuvre, accompagné par les appogiatures tantôt mineures, tantôt majeures sur la dominante, dialoguées par les altos et les seconds violons — Appui par ces appogiatures sur le ton de *ré*.

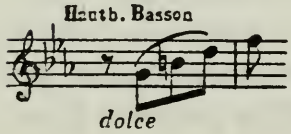
VIII. Quatrième contresujet, en *sol* mineur, avec fusée de flûte :



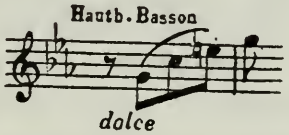
Reprise en *ut* mineur de ce contresujet modifié aux altos et clarinettes, les violons faisant le thème, et les basses un « continuo » en triolets. — Répétition de cette reprise, appui et conclusion sur la tonalité de *sol* mineur .

IX. Troisième contresujet, en *ut* majeur, escomptant la tonalité d'*ut* mineur qui n'arrive qu'au bout de huit mesures et qui repose enfin de l'étonnement légitime causé par la juxtaposition, (mitigée il est vrai par l'arrêt), des tonalités de *sol* mineur et *ut* majeur.

Remarquez l'arpège expressif des hautbois et basson :



puis :

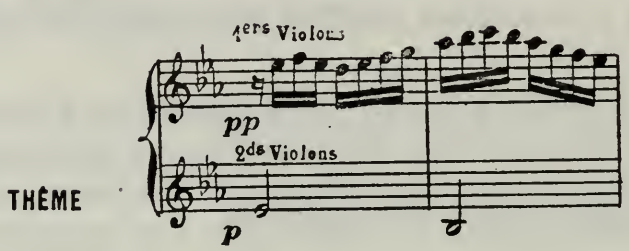


qui corrobore le troisième contresujet.

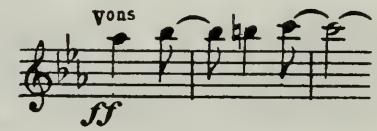
Audition du thème en *ut* mineur au hautbois, puis en *fa* mineur au cor, enfin en *mi b* majeur à la flûte doublée de la clarinette; pendant ces trois auditions, pédale des dominantes en trilles aux premiers violons, et troisième contresujet au reste du quatuor.

X. Nouvelle fugue, majeure cette fois, dont le sujet est encore le thème, mais ici par mouvement contraire, sous un « continuo »

très brillant énoncé d'abord par les premiers violons :



Dès la troisième entrée, audition du troisième contresujet à contretemps par les flûtes, puis par les cors, nonobstant le « continuo ». Crescendo à mesure que les entrées se succèdent et se rapprochent. Enfin thème aux trompettes : ici, même remarque qu'à la fin du premier morceau. Un *si b* aigu, tout indiqué, est absent : je l'ai rétabli — Pédale de dominante, sur laquelle nous entendons un resserrement progressif du thème. Beethoven termine la pédale par une envolée qui n'a rien de scolastique et qui surplombe la cime du thème qu'elle fait pressentir et attendre :

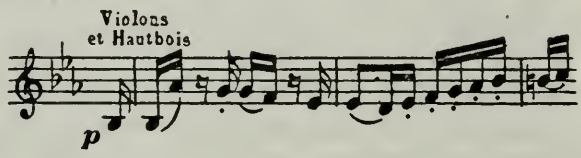


Point d'orgue.

XI. *Poco andante.* — Péroraison : Troisième contresujet par les bois, note contre note, repris ensuite par le quatuor. L'arpège de IX devient ici, par *remplissage*, une gamme en doubles croches, énoncée d'abord par la clarinette, puis par la flûte.

XII. Phrase dont aucune épithète ne saurait assez caractériser la grâce et l'enivrement.

Cette phrase dérive des troisième et quatrième mesures du troisième contresujet, par *remplissage* syncopé précédé d'un « élan » de septième.



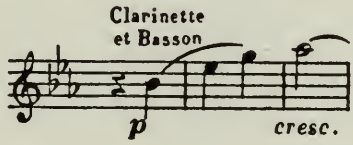
L'appogiature inférieure nous donne, à la fin de la phrase, des dialogues d'appogiatures entre les violons et la flûte doublée du basson, dont l'expression n'a jamais été égalée.

D'ailleurs les héroïnes de Wagner, « *Sieglinde* » et « *Eva* », sont dessinées toutes entières dans cette phrase, ou plus exactement, dans ces appogiatures. — Répétition par les hautbois et clarinette en octave sur dialogue des bassons avec les cors, et accompagnement rythmique du quatuor à la mesure faible.

XIII. Dernière audition, ici **ff**, du troisième contresujet, cette fois en « faux bourdon » (basses et bassons doublés des clarinette et cors).

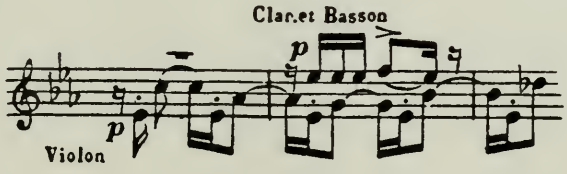
Grâce au mouvement *poco andante*, que je conseille d'élargir encore, et à la sonorité de l'orchestration, (violons et altos en *continuo* de triolets de doubles croches « grand détaché », le reste de l'orchestre marquant les demi temps inoccupés par la mélodie) on doit arriver ici à une puissance d'effet *maxima*. Si l'on a employé six cors dans le scherzo, tripler ici l'octave du faux bourdon.

XIV. Accalmie subite :



rappelant par « dilatation » l' « élan » de XII, et réponse du quatuor en triolets de doubles croches rappelant le *continuo* précédent. — Répétion par remplissage rythmique et même réponse, se dirigeant cette fois vers le ton de la sous-dominante.

XV. Petit hors d'œuvre tiré de l'accalmie précédente, par brisures irrégulières et syncopées, sous complément expressif de la clarinette doublée du basson.



Ce motif s'enchaine, avec rappel du troisième contre-sujet, en progression chromatique, gagnant par enharmonie le ton de *sol* mineur. — Pédale de tonique **p** supportant une formule

tirée par renversement de l'intervalle de seconde augmentée mis en évidence à la fin de la progression précédente. Insistance nuancée.

XVI. Sorte de « Post-lude » *presto*, correspondant à l'introduction (I) et aussi tempêtueux, mais rétablissant de suite la tonalité de *mi b.* — Troisième contresujet par diminution devenant, par remplissage, une formule finale terminant le morceau avec une suprême violence.

DATE DUE

MAR 0 4 1994	
JAN 2 5 1994	
MAY 0 8 1995	
JAN 3 0 1995	

DEMCO, INC. 38-2971